

Una aproximación a la representación de lo in-decible en el Arte Popular Latinoamericano. El pasado en conflicto en Paraguay y Uruguay

Mabel Carral*

Resumen:
Esta ponencia, enmarcada en el proyecto de investigación B-233[1], nos acerca un breve recorrido hilvanando algunas de las producciones plásticas realizadas durante y post dictadura en los países hermanos del Paraguay y del Uruguay, dando cuenta de respuestas surgidas desde el arte a episodios ocurridos en el marco de las dictaduras latinoamericanas. Desde el campo popular, diversos artistas enfrentaron la situación político-cultural asumiendo un papel de resistencia, aprovechando las fisuras del modelo autoritario. Estas producciones consuman en el espectador la función de despertar la reconstrucción de una memoria e historia colectiva que sin lugar a dudas se inscribe en el discurso mismo del arte. Las producciones seleccionadas no agotan el campo artístico productivo, sino que intentan visualizar la materialidad de las mismas a fin de proporcionar una entre las posibles miradas, debido a ello es que entendemos estas imágenes como representaciones de lo in-decible plasmado en el arte popular latinoamericano.

Palabras Claves: Arte Argentino Contemporáneo – Dictadura – Resistencia –

Las diversas sociedades de América Latina que han pasado por experiencias dictatoriales, se enfrentaron con un pasado traumático y lo integraron a su memoria colectiva y a su identidad. Artistas de diversas disciplinas mediante sus imágenes críticas de las dictaduras latinoamericanas y de la transición democrática, aglutinan un tiempo histórico que expresan mediante formas y símbolos. Estas obras, se convierten en documentos que muestran otros aspectos de la realidad: momentos vinculados con la sensibilidad colectiva, las representaciones sociales, la forma de sentir y expresar la historia, y de elaborar la memoria.

* *Autora: Aurora Mabel CARRAL, D.N.I: 16.253.34. Pertenencia Institucional: Facultad De Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plat. Correo Electrónico: mabcarral@yahoo.com.ar*

DICTADURAS EN LATINOAMERICA

Las dictaduras en el cono sur de Latinoamérica han azotado por igual toda la región, siendo éstas en algunos países más virulentas que en otros, conformándose en una experiencia traumática, cuya herencia supera considerablemente el marco nacional. *"Este pasado trágico permanece siempre presente en las memorias y sigue alimentando debates que hacen aparecer líneas de fractura muy netas en el seno de estas sociedades en donde memorias divididas y antagónicas continúan enfrentándose"* (Groppo; 2001:19)

Miles de hombres y mujeres han desaparecido en Argentina, producto del circuito: secuestro, detención en centros clandestinos, tortura y asesinato, llevado adelante por el Terrorismo de Estado del gobierno dictatorial de 1976 – 1983, aunque podemos rastrear que los hechos de lesa humanidad comenzaron con el terrorismo implantado por la Triple A[2] desde el gobierno constitucional. Estos sucesos representan un aspecto sustancial de la memoria colectiva que el arte intenta denunciar. Cuestión con repitencias en otros países del cono sur que han padecido situaciones de dictadura militar y de cuyos hechos hay sobrada documentación acerca de estos crímenes contra la humanidad involucrando a las dictaduras militares argentina, paraguaya, uruguaya y chilena, dando cuenta de ello, especialmente, los informes de sus respectivas *"Comisiones de la verdad"*, que se fueron implementando con la vuelta a la democracia. Estos crímenes fueron el producto de un plan sistemático de aniquilamiento de los enemigos reales o hipotéticos, de los regimenes militares y de los valores que estos pretendían defender. En concordancia con los principios ideológicos de "seguridad nacional", la intención de estas dictaduras era no sólo destruir toda fuerza de oposición sino también disciplinar a la sociedad en su conjunto. La aparición de los archivos de la "*Operación Cóndor*"[3] en Paraguay, confirmó con bases documentales la escala regional y coordenada de la represión militar.

En el caso particular de la República del Paraguay, el régimen militar encabezado por Alfredo Stroessner comenzó mucho antes que en los otros países latinoamericanos, abarcando un período que va desde el 4 de mayo de

1954 hasta el 3 de febrero de 1989. Si bien, esta dictadura no tenía una propuesta concreta en cuanto a lo que en la actualidad denominamos “políticas culturales”, en su transcurso logró construir un modelo cultural oficial alineado a las modernas utopías desarrollistas vinculadas con los mitos del nacionalismo militar. Al margen de la cultura hegemónica que proclamaba el mito de “El Paraguay eterno con Stroessner”[4] diversas propuestas artísticas críticas enmarcaron su discurso en una alternativa contestataria interesante, recurriendo a lo metafórico a fin de sortear la censura y hacer presente lo silenciado, lo in-decible, construyendo de la dictadura *“una instancia vulnerable a los embates de la historia, como un momento transitorio y transformable”* (Escobar; 2005:4).

En Uruguay, la dictadura cívico-militar que usurpó ilícitamente el poder, rigió desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985, golpeando duramente a la sociedad, instaurando un sistema de miedo, cárcel y exilio. El método terrorista de la desaparición masiva no ha sido un hecho exclusivamente argentino sino que como plantea Groppo (2001), tiene relevante importancia en Chile[5] y en Uruguay, donde si bien el caso fue más limitado está estrechamente ligado al de Argentina ya que la mayoría de los uruguayos fueron desaparecidos en nuestro territorio en el marco de una estrecha cooperación entre fuerzas dictatoriales represoras de ambos países.

LAS TRANSICIONES A LA DEMOCRACIA

Argentina fue la primera nación, en la región, en virar de la dictadura militar hacia la democracia, no contaba con referentes y las expectativas de los movimientos de derechos humanos eran elevadas y basadas en concepciones éticas. Otras naciones siguieron su camino, pero

> *Durante las transiciones a la democracia, cada país intentó revisar su pasado conforme a las tradiciones políticas y sociales precedentes, en unas sociedades aún permeadas por el miedo y el desconcierto. (…) Desde el Estado y desde la sociedad se buscaron herramientas, (…) para abordar un problema que era tan imprescindible como inédito en términos políticos y, sobre todo, éticos.* (Flier; 2001: 44).

Argentina se convirtió por ese entonces en modelo para el resto de Latinoamérica y el mundo. Así, el camino abierto hacia la democracia, fue continuado por Uruguay en 1985 y Paraguay en 1989. Pero, si bien, Argentina y Uruguay sustentaron articulaciones estrechas durante sus respectivas dictaduras, como consecuencia de la implementación del Plan Cóndor, sus procesos de justicia y de memoria post dictatoriales han recorrido caminos divergentes. Tal es así que Luis Roniger[6] plantea que en Uruguay, los sucesos de la dictadura socavo aspectos de la identidad nacional que fue necesario reconstruir, debido a que afectó, no sólo el carácter democrático de Uruguay sino las visiones que Europa tenía de éste como nación civil y civilizada, que se auto consideraba mas europea que latinoamericana.

Más tarde sería el momento de Paraguay. En 1989 es destituido Stroessner. Se abre un nuevo escenario de libertades civiles que dejaron atrás el miedo y la represión tras desmontarse los aparatos del terrorismo de estado.

ARTE Y DICTADURA/POST-DICTADURA EN LOS PAÍSES LATINOAMERICANOS. PARAGUAY Y URUGUAY EN LOS INTENTOS DE REFORMULAR LAS POSICIONES CRÍTICAS DEL ARTE

Las dictaduras latinoamericanas obraron sobre la cultura, y en particular sobre el arte, mediante la represión, la censura y la implantación de diversos mecanismos de autocensura, en cada país características con sus peculiares. Si bien, la represión fue uniforme en su intención, el efecto de su actividad es discontinuo, motivo éste que permite la utilización de intersticios de grietas que dan lugar a la búsqueda de respuestas que se conformarán como espacios de resistencia, así dan cuenta las obras que elegimos.

En Paraguay, las instituciones oficiales relacionadas a la plástica se movieron por el clientelismo, los artistas e intelectuales no afiliados al Partido Colorado, no participaban del sistema de becas y viajes al exterior ni tenían acceso a cargos públicos relacionados con su especificidad.   En lo que refiere al régimen de Stroessner no hubo represión directa sino desconocimiento, ignorancia y desprecio, razón por la cual no hubo casos de muestras

clausuradas. La autocensura se configuró como un marco de intimidación de lo que podía o no ser representado. El Estado stronista no entabló ningún tipo de apoyo al arte, ni siquiera generó un arte oficialista (representativo del régimen), pero si generó una estética oficial[7] expuesta en diversos monumentos públicos, en la publicidad de la figura de Stroessner, en textos educativos, la prensa oficialista y la televisión. La ventaja, en este contexto, era que el artista no era manipulado por un sistema oficial de las artes, trabajaba coartado por su propia expresividad y sin ningún tipo de apoyo. La ausencia de represión directa sobre las artes visuales modernas se debía a que estas no eran referencialmente directas (como si podrían serlo el teatro o la literatura) sino que su manera de narrar sucesos y denunciar hechos se hace a través de sugerencias y abstracciones, criticando mediante metáforas. Diversas obras de esa época actuaban cuestionando el orden inmutable propuesto por el discurso oficial. Sin embargo, algunos artistas desafiaron los límites sin que esto significara un sacrificio a los valores estéticos y la densidad expresiva de sus propuestas. Estas producciones cuestionaron la dictadura stronista mediante la representación directa de sus injusticias y represiones, poniendo en imagen lo in-decible.

Con el advenimiento de la democracia, aquellos lazos que en su momento construyeron una identidad compartida bajo el estatuto de "oposición al sistema" bajo una resistencia solidaria, en la transición postdictatorial confluye en una crisis de identidad que afectó a intelectuales y artistas en cuanto a esa identidad contradictatorial declinando la cultura general y la producción artística. *"Las tendencias contestatarias no parecen dispuestas a elaborar simbólicamente el oscuro tiempo recién cerrado (…) Se ven, por eso, incapaces de contrarrestar la expansión avasallante de la banal cultura globalizada"* (Escobar; 2005:5/6). Los artistas durante la dictadura contraponían un "sistema" a un "contrasistema", girando las tácticas expresivas de oposición al régimen en torno a un eje que oponía las imágenes invertidas, "dictadura" y "antidictadura", mientras que durante los años noventa, las nuevas propuestas contestatarias debatían argumentos ambiguos. Sin duda,

…los desafíos más importantes para la imagen crítica del momento: enfrentar los discursos culturales de un pacto de gobernabilidad interesado en disimular su filiación con la dictadura y su sujeción a los grandes mercados, empeñados en maquillar las cicatrices de la memoria (Escobar; 2005:7).

Dentro del espectro de artistas paraguayos, que intentaron reformular las posiciones críticas del arte, nos pareció interesante analizar algunas producciones de **Osvaldo Salerno**[8], ya que trabajó, durante el período de la dictadura stroernista, el tema de la tortura, la opresión, la censura, la violencia y el miedo; y ya en la transición democrática comenzó a abordar la cuestión de la memoria, oponiendo una memoria construida con residuos y pliegues, con silencios, con la reminiscencia de ficciones, con la expectativa de un futuro que reclama otras evocaciones, a aquella encubridora de la historia oficial[9]. La relatividad de miradas es la brecha entre verdad histórica y memoria colectiva donde los sujetos construimos identidades.

La primer obra seleccionada es *COMPOSICIÓN* (1974) Grabado. Su primera versión, impresa en 1974, realizada a través de objetos reales, narra una secuencia ordenada de candados que rompe abruptamente en su última pieza. *"A partir de la presencia dura y cerrada, represora, del candado, la obra maneja el motivo de la ruptura como gesto emancipatorio que trunca el sistema, como metáfora de trasgresión e invocación de libertad"* (Escobar; 2005:10/11). Esta obra, se sitúa en la búsqueda de una gramática propia mediante la trasgresión del discurso convencional del grabado.

Veinte años más tarde (1994), el artista vuelve a esta obra pero como vuelve la memoria sobre un hecho o un objeto anterior que quiere reinscribir en su presente, ya sea recortándolo, deformándolo o repitiéndolo, no sólo reflexionando sobre la memoria sino realizando un acto de memoria. *"Salerno parte del rescate de las propias imágenes: vuelve sobre las anteriores; recuerda algunas y olvida otras. Y esta selección implica de por sí un trabajo de corte y sutura que discute un modelo completo y archivable de memoria"* (Escobar; 2005:10), interviene así aquel recuerdo reiterando lo reiterado, multiplicando el número de candados convirtiendo la obra en un políptico, repitiendo el retórico conjuro de la imagen. El autor percata, ya en democracia, que esta obra es un augurio al observar que el número de

candados, fortuitamente, coincide con los años de duración del gobierno de Stroessner y que el último candado señala la caída de la dictadura. Sus obras inquietan la memoria pactada mediante evocaciones y olvidos, que adulteran y que callan.

La segunda obra seleccionada es *EL ALBUM* (1997) Instalación. Integrada por un gran álbum de fotografías, colocado dentro de una gran urna de cristal sobre una peana, se completa con una proyección de vídeo que registra el hojear incesante de sus páginas en blanco. Esta producción escenifica una disputa en torno al espacio de la memoria. Las hojas del libro no están en blanco, sino ilustradas con trozos de lienzos que ocupan el lugar destinado a la imagen. Salerno instala silencios, vacíos, pausas, en aquellas superficies que en algún momento fueron exhibidos los retratos familiares. *"Instala una escena abierta ,(…) de quienes no tienen nombre ya (o todavía), la de quienes no tienen cuerpo ni rostro y no pueden, por eso, ser retratados: la de los desaparecidos durante la dictadura larga, quizá"* (Escobar; 2005:19). Sin lugar a dudas, *"(…) el* ***horror vacuis*** *que promueve este álbum despoblado demanda resignificaciones, nuevos enlaces que sacudan el lenguaje y remuevan las costras de sus mensajes prefijados. Su (des)lectura incita nuevos trabajos de construcción de la memoria"* (Escobar; 2005:19), ya sea al del opuesto al discurso oficial como a aquel que banaliza la memoria. La proyección del video (la imagen sin fin de la mano del artista hojeando el álbum) refuerza la paradoja de la memoria, aquella que congela la continuidad a través de la reiteración de un gesto inútil, necesario. Dado que éste movimiento carece de finalidad es anacrónico, y el de la inscripción espectral del recuerdo que avanza a contramano, a destiempo. Por consiguiente, puede negar la memoria fotográfica que detiene la duración en una imagen, a la vez que puede refutar la memoria oficial, desdramatiza el suceso anclándolo en un solo tiempo que ya pasó y que exige un opa-reí[10]. Asimismo,

> *…un libro que muestra en blanco (aunque no lo esté en realidad) y que nunca termina de ser hojeado (aunque se empecinen en callar sus folios tantos); un libro así no permite que sus hojas terminen de ser pasadas, porque en el tramite de serlo, remiten ellas a otras idénticas en un movimiento infinito que impide cancelar etapas* (Escobar; 2005:20)

A la vez que tampoco autoriza a borrarlo o dar nuevas cuentas, ya que no puede borrarse el espacio que está en blanco.

Retomemos Uruguay, donde los artistas, grupos de artistas e intelectuales, eran considerados por el régimen dictatorial como adversarios frontales por su significativa fuerza de resistencia. Razón por la cual, artistas de todas las áreas sufrieron la censura, la persecución ideológica, el encarcelamiento y la tortura, también la autocensura como la Escuela Nacional de Bellas Artes uruguaya que se auto clausuró previamente a instalarse la dictadura.

En el reflexionar sobre las producciones artísticas los artistas uruguayos, comprometidos con los acontecimientos del momento, se replanteaban algunos conceptos que implicaban redefiniciones de las prácticas artísticas, ya sea a partir de soportes no tradicionales, que utilizaban la textualidad o la circulación impresa como propuesta de trabajo, o tanto sea aquello que hace del arte un instrumento de lucha. Por consiguiente, el *"Reflexionar sobre las diversas publicaciones que en sí mismas consistían una herramienta para el ejercicio de esas prácticas y una prolongación de lo político"* (Bentancur; 2006:21). Lo interesante es que el contexto de confrontación ideológica, represión y violencia, habilitó un espacio para que se formaran grupos donde los artistas se unían por sus coincidencias ideológicas más allá de sus discrepancias partidarias o estéticas para desarrollar su praxis artística. Estas prácticas, estaban dirigidas a un público foráneo al sistema del arte, y muchas de ellas significaban un espacio para el análisis de los procesos de recepción de esas propuestas artísticas. Entre los objetivos de esas propuestas, los artistas que seguían esta línea, priorizaron permanecer ajenos a los espacios institucionalizados y conformaban estrategias para completar la significación de prácticas que convocaban al espectador desprevenido, pero que a la vez marca un contacto directo con el pueblo, donde el artista propone y los espectadores-participantes entran en el juego reconociendo en estas manifestaciones valores creativos, expresivos e intencionalidad estética.

Olga Larnaudie (2005), autora con trayectoria en esta temática, plantea que *"el proceso de las artes plásticas uruguayas en la dictadura puede dividirse*

en tres tiempos que se correspondieron, no siempre de forma simultánea, a los de otros sectores de la actividad cultural" (Larnaudie; 2005:27). La primera etapa de aparente repliegue dio paso a la búsqueda de diversos caminos para entablar un trabajo de enfrentamiento, para que más tarde, a partir de 1983, los intentos de organización y presencia de producciones grupales tuvieran mayor visibilidad. Las producciones realizadas, presentan un panorama de las artes plásticas uruguayas como espacio de resistencia y memoria, que arranca su despliegue a principios de la dictadura hasta la pluralidad de imágenes que manifiestan en la actualidad a aquellas heridas aún abiertas. Las marcas de quienes vivieron el exilio tanto como el insilio fueron temas frecuentemente sugeridos en los distintos sectores de la producción uruguaya tanto en dictadura como en post dictadura, siendo la figura humana el vehículo expresivo por excelencia.

En referencia a Uruguay, el recorte que realizamos hace foco en las obras de **Clemente Padín**[11] por su activismo o artivismo[12] como movimiento dentro del sistema del arte. Siguiendo el planteo de Patricia Bentancur, se pueden distinguir tres momentos en su producción artística. El primer momento, coincide con la etapa previa al golpe militar de 1973, marcado por la búsqueda y la experimentación. El segundo, desde 1973 a 1984, liga su producción en paralelo a los acontecimientos sociales y políticos, asumiendo el artista su compromiso en cuanto a la función social del quehacer estético, elaborando estrategias contestatarias. Y por último, a partir del año 1984, coincidente con la vuelta al régimen constitucional, etapa en la cual la obra de Padín es producto de sus periplos siendo signada tanto por el sedimento como por la sobrecarga de la etapa anterior.

Bentancur cita a Andrea Giunta quién hace memoria, refiriéndose a la producción de los sesenta considerando que

> *…las imágenes artísticas son lugares entre los que se entrelazan expectativas sociales e individuales, y que constituyen una vía de acceso a distintos momentos de un pasado cuyas marcas y huellas son permanentemente reconfiguradas desde las expectativas del presente.* (Bentancur; 2006:18).

El arte de los años sesenta marca un punto de inflexión en el enfoque de la producción de arte en la región, ya que los artistas comenzaron a pensar al espectador y a tratar de involucrarlo en la obra tanto en la praxis como en la reflexión. Esta cuestión conlleva tanto de parte del artista como del espectador a un corrimiento hacia un compromiso político. Es *"un tiempo regional que tiene implicancias políticas, sociales y artísticas, y se imbrican en sus causas y consecuencias"* (Bentancur; 2006:19).

Al mirar, desde la actualidad, y hacer foco hacia atrás, es posible distinguir a Padín como uno de los líderes de los cambios desplegados en el campo del arte. Este camino no lo recorrió sólo, sino que en este accionar artístico que se conformó como un eje de oposición y resistencia intelectual lo acompañaron otros artistas[13], agrupados en torno al *"Club del Grabado",* el cual se conformó como un espacio de reflexión y docencia, incluso durante la dictadura. Clemente Padín, no trabajaba para los espacios legitimados y legitimadores del campo del arte, sino que su propuesta intentaba salir y mezclar los recursos con el público y convertir al espectador en un constructor creativo. Por consiguiente, su obra estaba prácticamente fuera de los circuitos del mercado del arte, enfocando su producción, como una respuesta, o sea como una estrategia de acción frente a una problemática concreta. Desde su postura, el arte significaba un instrumento para la lucha revolucionaria y su designio era modificar las estructuras económicas y sociales, convirtiendo al arte desde su praxis en una herramienta para la reflexión y un mecanismo de acción con esa especificidad.

La primera obra de Padín que proponemos es *EL ARTISTA ESTÁ AL SERVICIO DE LA COMUNIDAD* (1975), es una performance[14], que tiene como objetivo reconsiderar la actitud ética del artista frente a la sociedad, fue realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Pablo, Brasil y se reiteró, en 1981, con sustanciales cambios en la XVI Bienal San Pablo, a la cual se le impidió ir por su condición de ex preso político sometido a un control estricto. Delegando la propuesta de su intervención en Francisco Inarra, conducen a los espectadores sobre una base con ruedas, movilizándolos por toda la exposición, informándolos de la muestra y de las obras exhibidas,

explicándoles lo que veían, sobre todo frente a carteles que formaban parte de la intervención. El título de la obra, no solo era representacional, sino que la acción misma que proponía era lo que se estaba realizando. Esta propuesta, en el marco del arte inobjetual, desplaza el interés por la obra como eje de gravedad de la experiencia estética a la acción como praxis desencadenante de un proceso abierto que cuestiona la tradicional escisión entre arte y público. Padín sitúa como antecedente de sus prerformances, a la Poesía Inobjetual (hacia un arte de acción), en cuyas prácticas proponía involucrar al espectador en la realización de la obra enfrentándolo a problemáticas como la pobreza, las desigualdades sociales y la violencia que suscitan.

La segunda producción a presentar es *POR LA VIDA Y POR LA PAZ* (1987) Performance. Esta propuesta enmarcó los “acontecimientos artístico-sociales”, denominando así por Padín a estos eventos artísticos en la calle entendiendo que el peso de los contenidos socio-políticos amenazaban ocultar los específicamente estéticos. Esta expresión de protesta ante situaciones indeseables en el ámbito político y social, tuvo como objetivo denunciar la “desaparición compulsiva” como un inhumano y brutal método de resolver los antagonismos sociales, a la vez de reafirmar los principios de tolerancia y mutuo respeto como un básico elemento de las relaciones humana en un clima de paz y justicia. Este trabajo, realizado en varias oportunidades en las calles de Montevideo, se sumó al marco de la campaña pro-firmas para convocar un plebiscito nacional y popular que derogara la Ley Caducidad de los delitos de lesa humanidad cometidos al pueblo uruguayo durante la dictadura, y demandando la “aparición con vida de los desaparecidos políticos”.

> *Padín centra su obra en dos grandes conceptos: los derechos humanos y la justicia. Con estos objetivos como eje transversal propone, a lo largo de los últimos 35 años, trabajos y reflexiones a partir de una preocupación sostenida por la paz, el medio ambiente, el derecho de las minorías y de los discriminados de cualquier tipo.* (Bentancur; 2006:35).

Esta performance presenta el tema de las desapariciones forzosas y apela al compromiso de los espectadores, quienes quedan atrapados en aceptar o no, simbólicamente, la brutal realidad y terrible represión, a través de un trozo de papel que representaba a quienes ya no están. El interés de Padín

está puesto tanto en la injerencia de participación del espectador en la expresión artística final, como, en el nivel de contenido, o sea realizar una obra tendiente a crear conciencia sobre temas puntuales, entendiendo el arte como un instrumento más para el logro de sus propósitos políticos, la obra integraría en sí esos propósitos, pero privilegiando la expresión artística.

A MODO DE CONSIDERACIONES FINALES

Con la mirada puesta en el arte latinoamericano, pensamos estas producciones que vinculan arte y política, producido en Paraguay y Uruguay durante y post dictaduras, como producciones que han sido realizadas y enclavadas en una coyuntura que tuvo como marco un continente cuya reciente experiencia histórica se vio signada por regimenes dictatoriales en un clima compartido, siendo éstas manifestaciones estéticas síntesis político-culturales de los pueblos que le dio origen. Entre los mecanismos de represión recurrentes, en el contexto de países latinoamericanos que sufrieron las dictaduras, las expresiones artísticas fueron víctimas directas de los regimenes dictatoriales padeciendo sus hacedores la persecución, la cárcel, la censura, el exilio y en el peor de los casos, la muerte.

Así y todo, las producciones abordadas en el presente trabajo, tuvieron como corte temporal y geográfico, el arte crítico llevado a cabo tanto durante las respectivas dictaduras de Paraguay y Uruguay, como aquellas otras que se realizaron en la transición democrática de estos países latinoamericanos, todas ellas buscando de alguna forma denunciar la represión, sortear la censura, desmentir las figuras del discurso oficial, encarar a memoria.

Este trabajo pretendió ahondar en obras de Salerno y Padín, representando los países hermanos citados, para dar cuenta de como arte y política van de la mano, de cómo poder abordar lo in-decible desde el campo mismo del arte, de cómo el discurso estético de la plástica producida en Latinoamérica durante las tres últimas décadas del siglo XX no deja de lado el contexto histórico social. La selección de las obras obedece tanto a criterios de valoración estética como de relevancia histórica, muchas de ellas enmarcadas tanto en lo que Nelly Richard ha dado en llamar “políticas del significado”[15]

como en “poéticas del significante”[16], expresando aspectos de su tiempo, alcanzando por lo tanto un valor representativo para el fin de este trabajo. Estas producciones conjugan en ellas tanto la forma no separada de la historia como los contenidos comprometidos con ella, devienen como fuentes de figuras potentes que logran simbolizar desde un proceso de reconstrucción de subjetividades y de diversas estrategias, una memoria en función del porvenir.

Mediante estas obras, encontramos que el arte trata de simbolizar y elaborar determinadas cuestiones, aquellas que no puede afrontar las palabras, por eso *“La profusión de testimonios de protagonistas, documentales, obras de arte, canciones, obras teatrales, dan cuenta de la necesidad de <<subjetivar>> y <<exorcizar>> con diversos lenguajes, las experiencias de las dictaduras”* (Flier; 2000:54). Esto no implica necesariamente una profunda reflexión social que contribuya a una acción decididamente superadora del autoritarismo y la intolerancia, en algunos casos produce un efecto contrario: trivializa. En cambio, las producciones aportadas a modo de ejemplo en este escrito, sí son superadoras, tanto por su contenido como por su calidad estética para mostrar lo in-decible desde el arte.

La relevancia de las producciones abordadas radica gran parte en la complejidad de su discurso, sin dejar de lado la destreza técnica de su factura, para los propósitos de esta reflexión, como a la vez en la posibilidad que abren de ir mas allá de su materialidad y de su vuelo poético para consustanciarse con momento socio-histórico interpelándolo como una herramienta crítica producto del pueblo. Así como Maurice Halbwachs sugirió que *“la lucha por la memoria está directamente ligada a la construcción y reconstrucción de identidades colectivas, a ser lograda o relegada a través de prácticas sociales y discursivas”* (Halbwachs; 1997), el arte tiene una contundente implicancia desde su discurso.

Vezzetti, en *“Variaciones sobre la memoria social”* entiende la memoria como correlato de construcción: un esfuerzo permanente que incluye la elaboración estética (Vezzetti; 1998). En este contexto, tanto la poética de Osvaldo Salerno como el decir lo in-decible de Clemente Padín, corren en la misma línea, intentan atender el recuerdo de esa memoria, a fin de reflotar a

través de su discurso estético lo más profundo de una historia que no puede ser olvidada. Las producciones de Padín pueden comprenderse como una forma de promover el pensamiento de los demás y facilitar una reflexión para generar sentido, renovando permanentemente las políticas de la representación.

Notas

[1] Proyecto de Investigación B-233 *La Representación de lo In-decible en el Arte Popular Latinoamericano*, dirigido por la Lic. Silvia García. Facultad de Bellas Artes, U.N.L.P.

[2] Triple A, Alianza Anticomunista Argentina.

[3] La Operación Cóndor coordinaba los trabajos de las fuerzas de tareas de todos los países del área del Cono Sur Latinoamericano, dado que el carácter de la represión por parte de las fuerzas de seguridad no reconocía fronteras nacionales.

[4] "El Paraguay eterno con Stroessner", consigna propagandística utilizada por el régimen dictatorial paraguayo.

[5] Chile cuenta con más de un millar de desaparecidos.

[6] Roniger, Luis (2001) *Olvido, Memoria Colectiva e Identidades: Uruguay en el contexto del Cono Sur*. En: La Imposibilidad del Olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay. Bruno Groppo y Patricia Flier (compiladores) La Plata, Buenos Aires. Ediciones Al Margen

[7] La estética stronista se basaba tanto en la épica nacionalista, militarista y guerrera como en la promoción de aquellos valores que prescindían todo tipo de crítica y toda idea de cambio. El mito de *"El Paraguay Eterno de Stroessner"* solidificaba el tiempo: impugnaba los conflictos y paralizaba el devenir histórico, por consiguiente procuraba reproducir un sistema jerárquico, autoritario y verticalista.

[8] Osvaldo Salerno, nació en 1952, en Asunción. Pintor, diseñador, grabador y arquitecto. Su trabajo a partir de la huella de los objetos reales, constituyó un aporte significativo para el desarrollo de la gráfica moderna del Paraguay.

[9] Hannah Arent, hacía referencia a que la verdad y los hechos no están seguros en manos del poder. La historia oficial es apenas una versión de la historia: habrá partes que olvida y otras que adiciona, operaciones que actuarán sobre un núcleo duro, imposible de reemplazar, sobre el mismo la memoria colectiva intentará erigir su obra.

[10] El término opa-reí (del guaraní) significa *"fin fácil"* y refiere a los hechos que terminan irresponsablemente, sin esfuerzo ni compromiso, sin memoria. Se llama *"política del opa reí"* a la táctica empleada por el gobierno de transición paraguayo para "blanquearse o legitimarse" disimulando su vinculación histórica con la dictadura, presentando a ésta como una etapa concluyentemente cerrada.

[11] Clemente Padín, nació en 1939. Artista uruguayo multifacético: performance, acciones, poesía visual, arte correo, video o net art, etc. Desde 1998 integra el AUMA (Accion Urgente Mail Art), cuya consigna es *"Actuar urgentemente en aquellos casos en los que el colectivo decida que la causa humanitaria, social, ecológica o de defensa de los Derechos Humanos requiera nuestra solidaridad"*.
Editó en Montevideo las revistas: *"Los Huevos del Plata"* y *"Ovum 10".* Fue uno de los teóricos más destacados de América Latina sobre las estéticas no objetuales y la poesía experimental. Organizador de exposiciones internacionales de arte experimental y de arte verbal/visual.

Estuvo preso por el régimen dictatorial, en 1977, durante dos años y medio, y por siete años más, en *"libertad condicionada"*, durante ese lapso no podía salir del país, ni recibir o enviar correspondencia.
En 1984, año de transición hacia la democracia en Uruguay, el artista queda en libertad, iniciando una importante participación en las actividades que se desarrollan en el exterior, interviniendo en todo lo que puede.

[12] Artivismo, neologismo, surge como fusión de las palabras arte y activismo. Se utiliza para remitir a las obras que articulan ambos intereses.

[13] Haroldo González, Luis Camnitzer, Hilda López, Ernesto Vila, Mario Sagradin, Eduardo Acosta Bentos, Ana Tiscornia, Nelbia Romero y Carlos Barea entre otros.

[14] El sujeto como objeto, la utilización del cuerpo como herramienta activa, plantea la idea de experiencia y consecuencia, y deja en evidencia la idea de que cualquier actividad humana conlleva un sentido.

[15] Políticas del significado, según Nelly Richard

[16] Poéticas del significante, según Nelly Richard

Referencias bibliográficas

BENTANCUR, P. 2006. Clemente Padín La Práctica como Crítica. En Clemente Padín Premio Figari 2005. Montevideo. Catálogo publicado por el Banco Central del Uruguay para conmemorar la Undécima Edición del Premio Pedro Figari.

ESCOBAR, T. 1984. Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay. Tomo II. Editorial Servilibro.

ESCOBAR, T. 2002. Memoria Insumisa (Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo). En: Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión. (2005) JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (compiladoras) Madrid. Editorial Siglo XXI.

FLIER, P. 2000. NUNCA MÁS. Memorias de las Dictaduras en América Latina. Acerca de la Comisiones de Verdad en el Cono Sur. En: La Imposibilidad del Olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay. Bruno Groppo y Patricia Flier (compiladores) La Plata, Buenos Aires. Ediciones Al Margen.

GROPPO, B. 2001. Traumatismos de la Memoria e Imposibilidad del Olvido en los Países del Cono Sur. En: La Imposibilidad del Olvido. Recorridos de la Memoria en Argentina, Chile y Uruguay. Bruno Groppo y Patricia Flier (compiladores) La Plata, Buenos Aires. Ediciones Al Margen.

HALBWACHS, M.1997. La Mémoire Collective. 1ra edición 1950. París. Albin Michel.

JELIN, E. y A. LONGONI (compiladoras) 2005. Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión. Madrid. Editorial Siglo XXI.

LARNAUDIE, O. 2005. Uruguay En La Dictadura – Imágenes de Resistencia y Memoria. En: Escrituras, Imágenes y Escenarios ante la Represión. (2005) JELIN, Elizabeth y Ana LONGONI (compiladoras) Madrid. Editorial Siglo XXI

RICHARD, N. 1998. Residuos y Metáforas. Ensayos de Crítica sobre el Chile de la Transición. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

VENZZETTI, H. 1998 Variaciones sobre la Memoria Social. En Revista de Crítica Cultural Nº 17, noviembre. Argentina.